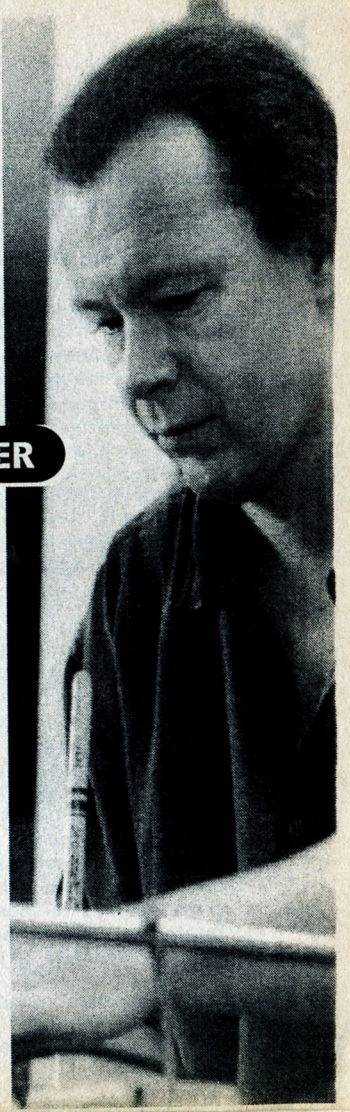
# monitor

52
ano V
Janeiro 99
III série

As profecias de Giovanni Freschi

Boletim Mensal Independente de Promoção de Novas Ideias, Concepções e Formas Audio



**GÜNTER MÜLLER**

Harmonia 76
Hoppy Kamiyama
Kaffe Matthews
Keiji Haino, Greg Cohen & Joey Baron
Fushitsucha
Lauren Newton & Joëlle Léandre
Malcolm Goldstein
Pole
Pullman
Steamboat Switzerland
Elliott Sharp
Dave Douglas
Teiji Ito
Willem Breuker
Wunder

«Haino como nunca ninguém o ouviu», é como a etiqueta

**Avant**

apresenta um dos mais prolíficos guitarristas japoneses da actualidade, a propósito do seu mais recente disco «An Unclear Trial: More Than This». A grande diferença, acrescenta a mesma, reside no facto de Keiji Haino surgir acompanhado pela secção rítmica do projecto Masada de John Zorn: Joey Baron e Greg Cohen. Outra opinião surge sobre o mesmo disco na secção de críticas.

Com o projecto intitulado «Laboratório de Sensações 3», a artista multimédia Adriana Sá ganhou a

**BES**

— Bolsa Ernesto de Sousa 1998/99. O projecto consiste na criação de «conjunturas artificiais em que o público é "bombardeado" com estímulos», passando pelo condicionamento do próprio comportamento da *performer* ao vivo. Com uma componente musical e outra de movimento, «Laboratório...» conta também com um importante papel da luz, com utilização de strob e néon. As duas versões anteriores foram apresentadas ao público em Lisboa, na Galeria Zé dos Bois.

«Divertissement...» surgiu agora na etiqueta italiana

**Centro Musica Creativa.**

Neste disco, o quarteto Misterioso (Massimo Rossi em saxofones soprano e alto, Rossella Cangini na voz, Carlo Actis Dato em saxofone barítono e clarinete baixo, e Federico Marchesano em contrabaixo), interpreta composições de Rossi.

O novo projecto editorial

**Depth Of Field,**

de Bobby Previte, acabou de lançar o seu terceiro disco. Intitula-se «Mighty Rain» e junta Susan McKeown, uma *dubliner* que vive em Nova Iorque, a Lindsey Horner, um *new yorker* que viveu a sua formação em Dublin. A «Time Magazine» escreveu, sobre a voz de McKeown: «É do tipo que une o passado músical da Irlanda ao futuro.»

Na Roménia, a célebre editora

**Edition Modern,**

responsável pelo catálogo de Iancu Dumitrescu, optou por lançar os seus mais recentes discos no formato CDR. Dumitrescu afirma que esta alteração melhora a qualidade sonora da gravação, uma vez que são utilizados na reprodução CDR de alta qualidade. Os discos agora disponíveis são: «Etoiles Brisées» e «Second Arche», ambos na companhia de Ana Maria Avram.
Também por cá se verifica existirem músicos a recorrer aos mesmos métodos. Em circuito limitado é possível encontrar já nos discos dos Vitriol (a gravação de Novembro passado no ISCTE com Rodrigo Amado, Pedro Leal e Ulrich Miltzalf), de Gonçalo Falcão e, para breve, uma recolha de inéditos de Nuno Rebelo.

Criado em 1978 em Nova Iorque por Jim Staley e David Weinstein, com o objectivo de promover a música de cariz experimental, o projecto Roulette reuniu nomes sonantes do meio como Shelley Hirsch, George Lewis, Alvin Lucier e John Zorn. Posteriormente (em 1991) surgia a

**Einstein Records,**

como meio de documentar algumas das sessões que se realizavam no espaço Roulette.
Discos, como as compilações «A Confederacy Of Dances vol 1/vol 2» e «Don Giovanni» de Jim Staley foram alvo de crítica nas nossas páginas.
O motivo desta nova abordagem deve-se ao facto de estarem agendados dois novos discos no seu catálogo: «The Opium War» de Zeena Parkins, um rádio-drama passado no início do século em Manhattan e «Blind Pursuits» do trombonista Jim Staley com Phoebe Legre (voz) e Borah Bergman (piano).

A

**EMF**

— Electronic Music Foundation (de Nova Iorque) e o Groupe De

Recherches Musicales (Paris) estão a preparar a edição de uma colecção de trabalhos de Pierre Schaeffer (uma maneira de comemorar o 50º aniversário da música concreta) onde se incluem peças como «Étude Aux Chemins De Fer» (1948), uma das primeiras da música concreta, «Symphonie Pour Un Homme Seul» (1950) e algumas colaborações com Pierre Henry. O pacote incluirá três discos e extensa documentação. A EMF [contactos: cde@emf.org - 116 North Lake Avenue, Albany, NY 12206, USA] disponibiliza este objecto antecipadamente e em quantidade limitada a um preço convidativo de único CD ($19 - ref. IN154-4).

«Little Birds Have Fast Hearts - Vol 2» surgiu, já em 1999, pela mão da célebre etiqueta germânica

**Free Music Production.**

A centésima primeira edição de uma *label* que este ano comemora 30 anos de existência é assinada por Peter Brötzmann e o Die Like A Dog Quartet (com Toshinori Kondo em trompete e electrónica, William Parker em contrabaixo e Hamid Drake em percussão).

Depois de «Looking Out Our Window», concerto registado em Aarau, na Suíça, em 1994, o *string* trio formado por Hans Burgener (violino), Barre Phillips (contrabaixo) e Martin Schütz (violoncelo) tem novo disco sob o selo

**For 4 Ears.**

Trata-se de «Head Transfer», gravado em Janeiro de 1998 em Bruxelas, e é o resultado do trabalho desenvovido para a produção «Détours» da Belgian Dance Compagny de Patricia Kuypers. Musicalmente, o trio inspira-se em três vectores: movimento, espaço e estrutura.

Sete apetecíveis discos estão em preparação (ainda sem data de saída agendada) no quartel suíço da

**Hat Hut:**

«In Bern», da dupla Loren MazzaCane Connors e Jim O'Rourke, surgirá na colecção Hat Noir; «Background Music» de Gregorio, Gustafsson e Nordeson; «30th Anniversary Tour» da ICP Orchestra; «So What» de Maneri, Shipp & Peterson; «Dissonant Characters» de Han Bennink e Ellery Eskelin e dois discos respectivamente de Ken Vandermark 4 com The Joe Harriott Project e do trio Ellery Eskelin, Andrea Parkins e Jim Black, na série Hatology.

«Time Stories» surge como reflexo de sete relações musicais mantidas, por David Moss, com músicos de renome. Neste disco, o cantor e percussionista contracena com Heiner Goebbels, Catherine Jauniaux, Hans Peter Kuhn, Phil Minton, Christian Marclay, Koichi Makigami e Frank Schulte.

A edição destes episódios históricos (alguns remontam ao ano de 1979) foi concretizada recentemente pela

**Intakt.**

Previsto para o próximo mês de Março na etiqueta britânica

**Leaf**

está «Welcome To Execrate», disco de DJ Speedranch (da escola de Manchester) e Jansky Noise (do projecto V/Vm). Algumas particularidades deste CD, anunciado com tamanha antecedência, são as colaborações de David Shea, 2nd Gen, James Plotkin, DJ Olive (dos We), Mix Master Mike, Faultline e Stock, Hausen & Walkman.

«Pisa Teatro Verdi» reúne duas horas e meia de música de uma das melhores *big bands* europeias, a Italian Instabile Orchestra. «Para os compreender melhor seria necessário reunir, por exemplo, Miles Davis, John Coltrane e Charles Mingus, ou Michel Portal, Henri Texier e Louis Sclavis... Eis a Instabile, um milagre italiano.» Palavras retiradas do «Le Monde» sobre a mais recente edição da

**Leo.**

«The Choral Works I» é a mais recente edição da

**Mode**

disponível no mercado. Trata-se de cinco peças compostas por John

Cage («Four 2» de 1990, «Hymns And Variations» de 1979, «Ear For Ear» de 1983, «Living Room Music» de 1940, «Five» de 1988 e «Four Solos» de 1988) para música coral, aqui interpretadas pelo grupo dinamarquês Ars Nova e conduzido por Tamás Vetö. Em Fevereiro, a editora tenciona lançar um disco de música de câmara de Henry Cowell (intitulado «Mosaic») numa interpretação do Musician's Accord e do Colorado String Quartet.

Nova iniciativa está prevista pela

**Motion**

para 1999. Depois da criação de um *site* (com publicação de críticas a discos e informação sobre editores e lojistas a nível internacional) o projecto criou uma *white label* dedicada em exclusivo ao lançamento de novos artistas sem obra editada. Para já está anunciado um disco de Daniel Pemberton.

Os What We Live são Larry Ochs (em saxofones tenor e sopranino), Dave Douglas (trompete), Wadada Leo Smith (trompete), Lisle Ellis (contrabaixo) e Donald Robinson (percussão).
«Quintet For A Day» é o título do disco agora editado na

**New World.**

Depois de «The Complete Guide To The Music Of Frank Zappa», livro editado sob a chancela da

**Omnibus Press,**

Ben Watson está neste momento a escrever a biografia de Derek Bailey. A propósito, surgiu na última «Resonance» um pedido de colaboração sobre eventuais dados relativos a este virtuoso guitarrista. [eleslie@globalnet.co.uk]

«Some Over History» é o mais recente título de Arthur Jarvinen, pela primeira vez com o seu próprio *ensemble*. Esta edição surge no catálogo norte-americano

**O.O. Discs.**

A editora

**Rastermusic**

iniciou a produção de uma série de 12 CD, alusivos simbolicamente aos últimos 20 minutos do século. Mensalmente, surgirão edições limitadas assinadas por: Komet, Ilpo Vaisanen (membro dos Pan Sonic), Ryoji Ikeda (Dumb Type), Coh, Beytone, Senking, Thomas Brinkmann, Scanner, Noto, Mika Vainio, Wolfgang Voigt e ELPH (Coil). Esta colecção, intitulada «20 Minutes To 2000», está unicamente disponível através de subscrição (rioux@aol.com) a 12 dólares, por referência.

Completando 13 anos de emissões regulares, a

**RUC,**

Rádio Universitária de Coimbra, prensenteia o País e a cidade de Coimbra (em particular) com um concerto no palco do Teatro da Universidade de Coimbra de quatro dos mais importantes guitarristas que se movem na cena das novas músicas: Mark Stewart, René Lussier, Nick Didkovsky e Fred Frith. O quarteto, responsável pelo disco «Ayaya Moses», actuará na noite de 25 de Fevereiro próximo.

Mais uma edição de John Lurie prevista para breve na sua nova etiqueta

**Strange & Beautiful Music.**

Trata-se de nova *soundtrack*, intitulada «African Swim/Manny & Lo». O editor garante que não estará disponível antes de Fevereiro próximo, apesar de, via *www.strangeandbeautiful.com*, já se poderem concretizar as reservas.

A proposta poderá ser «a grande bomba de 1999» da

**Sub Rosa.**

«Hashisheen — The End Of Law» esteve agendado para o final de 1998, mas algumas contrariedades fizeram com que este disco de Bill Laswell ficasse em *stand-by*.
Agora sim, é oficial: no próximo dia 15 de Fevereiro poderemos encontrar este CD nos escaparates especializados. Pontos a favor: a

participação de, nem mais nem menos, Iggy Pop, Patti Smith, Genesis P-Orridge, Jah Wobble, Anton Fier, Sussan Deyhim, Paul Schütze, Percy Howard, Anne Clark, Techno Animal, Hakim Bey e William Burroughs.

Bryn Jones, o homem por trás dos Muslimgauze, faleceu no passado dia 14 de Janeiro depois de doença prolongada. A notícia surge pela mão do projecto

**Vital**

(edição semanal gratuita distribuída na net da responsabilidade de Frans de Waard [staal@euronet.nl]), que evoca a vida de Jones, a sua capacidade de trabalho e as suas controversas ideias sobre o Médio Oriente (a sua preocupação na defesa dos árabes face aos israelitas levantou sempre polémica na cultura ocidental).

«Lost For Words» é a mais recente aposta da

**Table Of The Elements,**

com Paul Panhuysen And The Galvanos a registar em disco algumas das suas experiências no campo das instalações sonoras com instrumentos de cordas de dimensões gigantes. Outros discos importantes a surgir, ou já surgidos, no mercado são: «Georgia Stomps, Atlanta Struts» de John Fahey, «The Sound Of One String: Live & Previously Unreleased Recordings (1979-91)» de Arnold Dreblatt e dois títulos de Rhys Chatham, «An Angel Moves Too Fast To See» (a célebre composição para 100 guitarras) e, ainda sem nome, um trabalho que inclui peças antigas compostas para guitarra.

«Blues For Falasha» é uma das novas edições da

**Tzadik,**

assinada por Glenn Spearman (vitimado por cancro em Outubro passado), músico que dedicou grande parte da sua vida à recuperação da cultura judaica, mais concretamente no âmbito do free-jazz. Outros discos recentes deste catálogo, e de que em breve adiantaremos pormenores, são «The Alter Rebbe's Nigun» de Ambarchi & Avenaim, «Abi Gezint!» do projecto, sediado na Bégica, Psamim - Zahava Seewald, que assinou na editora Sub Rosa o memorável «Mosaic», está entre os músicos, todos eles na série Radical Jewish Culture. Na Composers Series, «Sound Characters» de Maryanne Amacher (música de cariz electrónico); na Lunatic Fringe, «Dreams Again» de Dion McGregor (spoken words) e a terminar este pacote de surpresas, três edições na série New Japan: «MxBx 1998/13,000 Miles At Light Velocity» dos Melt Banana (hardcore), «Kitsune-Bi» de Satoko Fujii (jazz contemporâneo, clássico e tradicional com Jim Black e Mark Dresser) e «Shizuku» de Yagi Michiyo (mestre de koto com influências do minimalismo de Nancarrow, Riley, Cage e Partch).

O ano de 1999 promete ser o da consagração da editora

**Winter & Winter.**

Para já anunciam-se três edições cujos conceitos de produção são de certa forma inéditos no meio. «Au Bordel — Souvenirs De Paris» foi gravado na Cidade Luz, num obscuro e tradicional bordel com participação dos artistas da casa, do público (a colocação dos microfones realça todo este ambiente) e de alguns músicos consagrados como Ernst Reijseger, Noël Akchoté e Lol Coxhill. «Colla Voche» muda radicalmente de cenário. Obrigou o violoncelista holandês Reijseger a uma viagem à Sardenha para actuar com o Tenore e Cuncordu De Orosei, grupo coral tradicional da região. «Ga Ga For Ya-Ya» salta para o Sul da América do Norte com o intuito de promover o zydeco, a música de dança dos negros do Luisiana, dos crioulos da língua francesa, ou melhor, dos *black Cajuns*. Uma compilação que redescobre ainda o *rhythm & blues* de New Orleans, o parade jazz e a *cajun music*.

# Günter Müller

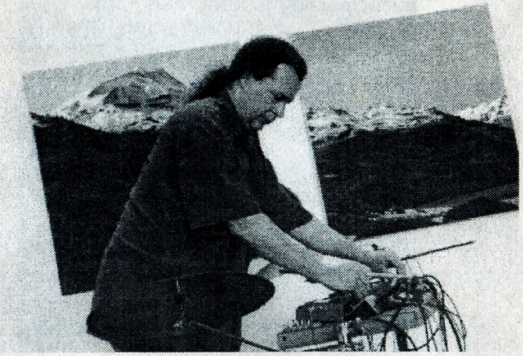
## «Não sou um verdadeiro baterista»

*Por Rui Eduardo Paes*

**Os caminhos de Günter Müller, percussionista, «bricoleur» da electrónica em tempo real e responsável pela etiqueta For 4 Ears, já se cruzaram algumas vezes com os da música experimental portuguesa, com várias vindas ao nosso país (a última em Agosto passado, no lisboeta Mergulho no Futuro, a anterior há um ano, para um seminário na Guarda com improvisadores) e repetidas colaborações com Carlos Zíngaro. Parceiro habitual, também, de nomes como Jim O'Rourke, Christian Marclay e Richard Teitelbaum (oiçam-se, com estes três músicos, «Weighting», «Live Improvisations» e «Shift», respectivamente), pedimos-lhe notícias sobre as suas andanças. Cá estão elas...**

**O que aconteceu com o grupo Nachtluft? Já não existe? Você tinha, também, uma colaboração lateral com um dos elementos dessa formação, Andres Bosshard — terminou?**

Günter Müller - O trio Nachtluft nasceu em 1986 e, felizmente, o primeiro concerto do grupo foi logo gravado e publicado em vinil. Mais de 12 anos depois, passados muitos e inesquecíveis momentos, os Nachtluft não foram enterrados mas parecem estar adormecidos. Diversas razões têm contribuído para isso. Os concertos do grupo realizam-se apenas em locais de interesse arquitectónico e acústico — nunca tocámos em palco — e a sua complicada montagem faz com que não sejam fáceis de organizar e que impliquem algum investimento de dinheiro. Além disso, cada um de nós tem tomado outras direcções, tanto musicais como pessoais. Andres Bosshard está cada vez mais envolvido com o *design* de paisagens sonoras e instalações de som; Jacques Widmer é um pai baboso e hoje toca muito pouco; eu multipliquei-me em projectos com vários músicos e ando muito ocupado com a minha editora. De súbito, e precisamente porque também tinha de me encarregar das tarefas de «managing» dos Nachtluft, reparei que o dia tinha apenas 24 horas. Contentamo-nos, pois, por tocar



uma ou duas vezes por ano, e quando isso acontece passamos óptimos bocados. Com o Andres toquei já em duo ou em trio com Carlos Zíngaro em Lisboa e com o falecido Sonny Sharrock em Willisau. Com o Jacques desenvolvemos alguns projectos de percussão com Mani Neumeier ou com Paul Lovens e Paul Lytton, e formámos o quarteto Drumbone2. Quanto ao que se fizer ainda, o futuro o dirá...

**De alguns anos para cá, parece preferir os encontros casuais que a música improvisada proporciona. Ainda assim, tende a actuar e a gravar repetidamente com músicos vocacionados para a criação de texturas e que gostam de trabalhar com dinâmicas, como Jim O'Rourke, Richard Teitelbaum, Christian Marclay,**

**Voice Crack... Há algum motivo em particular que explique isto?**
G. M. - Essa é mesmo uma das coisas de que gosto mais na improvisação, a possibilidade de tocar em diferentes formações e com músicos diversos. Alguns conheço já há muitos anos, outros encontro-os pela primeira vez. Dão-me sempre a oportunidade de desenvolver a minha própria maneira de tocar. Por outro lado, é muito difícil manter um grupo. Os organizadores de concertos e de festivais querem cada vez mais funcionar com projectos, juntando este músico àquele e, às vezes, até lhes dando um mote, um tema, julgo que para também eles terem uma participação criativa na música. Para dar um exemplo: há dois anos, Lê Quan Ninh e eu formámos um quarteto extraordinário com J. A. Deane e Jim O'Rourke, o que não era uma tarefa fácil com todas as deslocações que era preciso organizar, mas valia a pena. Depois de alguns concertos muito bem sucedidos, era suposto que tocaríamos este ano num festival em França. Estava já tudo combinado mas, à última hora, foi cancelado. Portanto, nunca se sabe o que pode suceder com um grupo fixo. Às vezes acontece, depois de um bom concerto com uma nova formação, toda a gente estar de acordo em como seria óptimo formar um agrupamento estável ou fazer uma tournée, mas a ideia acaba por ficar pela intenção, devido às dificuldades existentes. Contentamo-nos quando, por acaso, conseguimos tocar juntos outra vez, anos depois.
É verdade que me sinto atraído por músicos que trabalham mais a um nível colectivo do que como solistas. Talvez pareça estranho ouvir isto de um baterista, mas estou mais interessado em sons do que em ritmos ou na manutenção do tempo. Entendo a música não de forma linear mas como a eclosão de eventos numa superfície como a tela na pintura ou a sala na escultura. O significado espacial do volume e as dinâmicas são muito importantes para mim. Executar um padrão rítmico serve-me mais para pôr um pouco de estrutura num determinado ponto dessa «tela». Cada músico não é mais um solista mas uma parte da escultura sonora. Todos os músicos que mencionou são como que escultores de som. Os Voice Crack e Christian Marclay trabalham também como artistas visuais, criando esculturas e instalações. Talvez esteja a simplificar, mas o que eles fazem é isto: Christian Marclay elabora colagens sonoras, Richard Teitelbaum trabalha com uma paleta de sons e Jim O'Rourke funciona, enquanto toca, como uma espécie de produtor «live», influenciado por todas as suas experiências de mistura e edição, o que, a meu ver, também é um processo escultural. A minha própria formação nas artes visuais e o facto de ser um músico autodidacta conduziram-me a este ponto de vista.

**Jim O'Rourke é mesmo o músico cuja companhia parece apreciar mais. Pelo menos gravou já três discos com ele. O que lhe agrada nele, especificamente?**
G. M. - Bem, o Jim é um músico muito particular e um bom amigo. Talvez seja o músico que me coloca em situações mais radicais e que o faz mais vezes. Isso aconteceu logo no nosso primeiro concerto em duo: nunca antes tivera de usar os meus pedais de volume tão cuidadosamente e tão próximo do silêncio. Tocar com ele significa uma diferente abordagem do tempo daquela que tenho com outros músicos. Numas vezes esticamo-lo, noutras o tempo parece que pára. Só tive experiências comparáveis com dois grupos japoneses, os ISO (Otomo Yoshihide, Sachiko M, Ichiraku Yoshimitsu) e os Filament (Otomo e Sachiko). Com eles também, fiz uma música colectiva muito sustenida, calma e transparente. Há bastantes músicos jovens, agora, a fazer coisas muito interessantes com este entendimento do tempo e do som, atravessando as várias tipologias de música.

Jim O'Rourke está sempre à procura de novas direcções e tenta evitar materiais que possam tornar-se *clichés*. Nunca sei que instrumento ele traz quando vem à Europa. A última vez que tocámos juntos trouxe apenas o seu G3 Powerbook. Basta ouvir os dois CD em duo que gravámos para compreender o que digo. Além do mais, não é possível colocar o Jim numa única categoria, dado que ele lançou discos de música improvisada, composta, feita com fita, pop e muita coisa nas fronteiras entre esses géneros, a maior parte deles brilhantes.

**Também costuma tocar com alguém que toca um instrumento melódico, e quem diz melódico diz solista, o violinista Carlos Zíngaro. Com ele tem de alterar alguma coisa na sua maneira de tocar para evitar a dicotomia solista-acompanhante?**

G. M. - Tocar com o Carlos, que é uma pessoa fantástica e um grande virtuoso, atrai-me de maneira diferente. E precisamente porque tento sempre encontrar uma forma de escapar à situação solista-acompanhante, o que só funciona porque também ele está interessado nisso. Por vezes é tentador enveredar por um tipo de execução energética, o que está bem se for parte de um evento e não o próprio evento, com a introdução algures, por exemplo, de uma estrutura repetitiva. Se se tornasse uma relação entre solo e manutenção do tempo, depressa a coisa ficaria aborrecida. Quando oiço as gravações que faço dos meus concertos fico descontente comigo mesmo se reparo que insisti demasiado em soluções rítmicas. Foram tantos os bateristas que o fizeram e melhor do que eu, que não vejo razão para o repetir. Tocar com um instrumentista melódico é complicado, mas quando funciona a música transforma-se — e vou continuar a utilizar o mesmo vocabulário de há pouco — numa autêntica escultura sonora em movimento. No novo quarteto que tenho com o Carlos e Hans Burgener nos violinos e com Richard Teitelbaum no sampler e no computador vemo-nos na mesma situação mas numa escala maior. Não é nada fácil, mas torna-se bastante cativante.

**Parece-me, até, que você já não é um baterista no sentido convencional. A sua atenção está mais focada para a *bricolage* electrónica, os *loops*, as baixas frequências, as cores, a criação de atmosferas, tal como nalguma *ambient music*. É uma opção consciente, pelo que verifico...**

G. M. - Só faço o que me interessa fazer e desde muito cedo que estou mais inclinado para buscar eventos sonoros, coisas que nunca ouvi antes, do que em levar à prática padrões percussivos complexos e intrincados. Nesse sentido, talvez não seja um verdadeiro baterista. A minha bateria com *devices* electrónicos estarão tão distanciada de uma bateria «normal» como a guitarra eléctrica de Keith Rowe está distanciada da guitarra vulgar. É a bateria que me convém e está sempre a mudar. Comecei por construir diversos instrumentos de percussão acústicos e depois montei a parte electrónica com a finalidade de explorar os sons produzidos acusticamente. Ora, isto é, com certeza, uma opção consciente. Sendo eu um apaixonado coleccionador de discos, ouvi muita música que resultava de uma enorme curiosidade pelo fenómeno som e isso marcou-me. Pode encontrar em mim influências da *musique concrète* e do ambientalismo mais inteligente, por exemplo.

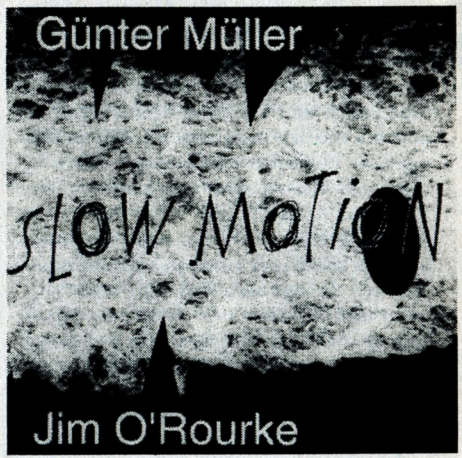
**A sua música tem pouco em comum com a improvisação mais convencional. Em que aspectos diverge de grande parte dos improvisadores em actividade? Trata-se de uma questão de geração? De orientação estética, em reacção à autodesignada «música não-idiomática»?**

G. M. - Não sei muito bem o que será a

improvisação convencional. Posso é dizer-lhe qual a improvisação de que não gosto tanto. Estou um bocado cansado dessas sessões que começam devagar, com materiais tipo pergunta e resposta que se vão sucedendo até chegar ao tão esperado e tão adiado clímax, com toda a gente à espera de apanhar a próxima oportunidade para terminar, na esperança de que os outros também estejam a pensar no mesmo. É evidente que também eu o fiz e ainda faço — por vezes parece mesmo que não há outra maneira de contornar isso —, e até talvez seja verdade que esse procedimento foi importante e ainda o seja. Seja como for, para mim é um lugar-comum. Mesmo nos casos de livre-improvisação, este tipo de interacção é tão predizível como o são os *standards* de jazz. Acabam por ser, apenas, *standards* da improvisação. E assim como eu prefiro ouvir Ornette Coleman à sua revisão pelos Masada de John Zorn, não encontro sentido algum em repetir estes *standards* improvisados para sempre. Espero, sinceramente, que a minha abordagem da improvisação, a minha maneira de tocar e os meus instrumentos continuem a mudar. Não quero parecer arrogante e posso até imaginar que alguém me acuse de fazer sempre a mesma merda, mas isto é algo de muito subjectivo e pessoal. Além do mais, há um género de improvisadores pelo qual nunca me apaixonaria: o dos improvisadores machões, que gostam de tocar muito rápido e muito alto, com solos eruptivos e intermináveis. Com eles pode-se fazer seja o que for, porque não ouvem os outros e estão-se nas tintas.

Quanto à questão das gerações... Disse-lhe há pouco que parece haver uma nova geração interessada nestas músicas, depois dos muitos anos em que toda a gente foi envelhecendo junta, os músicos, o público, os organizadores e os críticos. Nos últimos anos conheci alguns jovens músicos bastante bons e, felizmente, vi mais gente nova a assistir aos concertos. Um aspecto sobre a mais velha geração de músicos (e organizadores) que sempre lamentei foi a intolerância relativamente à electrónica. E se calhar você não vai acreditar se eu lhe contar que, há uns meses, tive um «não» de um organizador de festival porque havia electrónica envolvida. É mau, mas é verdade!

**Ouvi-lo com os Gastr Del Sol ou noutras situações conotáveis com o chamado pós-rock, com O'Rourke ou Otomo Yoshihide (como o seu concerto em Lisboa com este último, Zíngaro e Emídio Buchinho), verifico que a estética do rock não é estranha à sua maneira de estar na música. Tenho razão?**




G. M. - É claro que o rock não me é estranho. Nos anos 60 e princípio dos 70, quando era adolescente, foi com o rock e o pop psicadélico que cresci. Comecei mesmo a tocar bateria interpretando os meus discos favoritos e tentando seguir os bateristas que eu admirava. Tocava tão alto que a agulha do gira-discos acabava por saltar, pelo que tinha de gravar os LPs em fita. O rock é-me mais familiar do que, por exemplo, o bebop. E continuo a gostar de ouvir os velhos discos dos Cream e dos Steppenwolf, de Jimi Hendrix e dos

Pink Floyd ou do Frank Zappa do início. Depois passei por um período em que ouvia Weather Report e Soft Machine e fui directamente para o free jazz e a música improvisada. Houve até músicos com quem toquei que me disseram não vislumbrar qualquer *background* de jazz em mim. Pudera... No par de concertos dos Gastr Del Sol em que participei e nas partes em que apareço do seu álbum «Upgrade & Afterlife» nunca marquei tempos ou toquei rock and roll. Nas ocasiões em que isso acontece, como na minha última vinda a Lisboa, torna-se problemático para mim, como já lhe disse, manter um padrão rítmico de rock durante mais do que um certo tempo.

**A propósito da sua editora discográfica, a For 4 Ears... Fundou-a por enfrentar dificuldades quando queria lançar a sua música em disco ou responde a um desejo de tudo controlar, desde a criação da música à sua distribuição comercial? Por outras palavras: é uma solução de sobrevivência, meramente «económica», ou uma atitude, digamos, «política»?**
G. M. - As duas coisas, simultaneamente. Antes de arrancar com a For 4 Ears, os discos em que participava eram publicados na etiqueta suíça Unit Records. Aí, tinhamos de ser nós mesmos a produzir os discos, tratando de quase tudo, mas só depois do OK da editora. Já que era assim, pensei que mais valia fundar uma nova empresa onde até podia dar vida a algumas ideias que tinha. A verdade é que nunca me arrependi. Prefiro decidir por mim mesmo a forma como a minha música vai ser produzida, em que altura e de que modo. Um aspecto positivo resultante do facto de ser um músico que dirige a editora discográfica é o efeito sinergético: a editora ajuda-me enquanto músico, e a circunstância de ser músico é benéfica para o meu trabalho de editor. A For 4 Ears rouba-me imenso tempo e esse poderá, eventualmente, ser o aspecto negativo, mas até isso acabo por considerar um mal menor, pois não separo as duas actividades — afinal, são ambas dedicadas à música. Fazer misturas e *editing* acaba por ter influência na minha maneira de ouvir e, consequentemente, de tocar.

**Pode adiantar-me quais vão ser as próximas edições?**
G. M. - Saiu agora o segundo álbum do trio de cordas constituído por Burgener, Phillips e Schutz. Depois, será a vez de um trio liderado pelo baterista Margrit Rieben, que há três anos lançou o belo «Lilith», com Reto Senn nos clarinetes e John Wolf Brennan ao piano. Já tenho alguns planos para o quarteto com o Carlos, o Hans, o Richard e eu — a nossa digressão em Novembro passado correu muito bem, assim como as gravações de estúdio que realizámos no final. Será também publicado o segundo volume da série de duos de Fredy Studer. Entretanto, estou certo de que, tal como acontece todos os anos, haverá algumas surpresas...

# As profecias de Giovanni Freschi

*por Vítor Rua*

Em 17 de Janeiro de 1997, o musicólogo Robert Nestrovski é convidado a estudar e analisar certas partituras, pertença de Duke Vincenzo, chefe da corte de Gonzaga em Mantua, nobre renascentista, arrogante, déspota, imensamente rico e ostentador, mas com um interesse muito grande por Arte e Música (teve como figuras da sua corte o pintor Peter Paul Rubens e como *maestro di cappella*, o compositor Cláudio Monteverdi).

Este típico príncipe da Renascença tinha às suas ordens uma orquestra de 36 excelentes músicos, para os quais compositores como Benedetto Pallavicino, Lodovico Grossi da Viadana, Salamone Rossi e o próprio Monteverdi compunham.

Foi na biblioteca deste príncipe de Mantua que Nestrovski fez uma descoberta que iria surpreender a comunidade musicológica do mundo inteiro, bem como compositores e estudiosos da História da Música: uma série de partituras de um compositor desconhecido até então, mas que cedo iria revelar-se uma espécie de Bosch da música renascentista, pela verdadeira originalidade e surpreendente revolução nas técnicas empregadas nas suas composições, bem como em extraordinários ensaios sobre notação (onde constam invenções de novos símbolos e técnicas que só muito recentemente viriam a ser utilizadas por compositores do pós-guerra).

Nestrovski estava a catalogar alguns Madrigais de Monteverdi, descobertos recentemente pelos descendentes de Vincenzo, quando deparou com algumas composições assinadas por um Giovanni Freschi 1653-1739 (Nestrovski viria mais tarde a saber por intermédio de cartas escritas por este à sua amante, que o seu mestre teria sido o compositor renascentista Marc´António Cesti — um dos primeiros compositores a compor uma ópera para a o famoso Teatro Cassiano em Veneza, 1637.

A quase centena de composições assinadas por este compositor oscilava entre peças de grande envergadura instrumental e pequenos *ensembles*, duos e solos.

Nestrovski ficou surpreendido pelo exotismo instrumental de algumas das composições, tendo em conta a altura em que estas foram compostas (entre 1676 e 1737): «Le Nozze»,1696, foi escrito para 23 percussionistas (antecipando em quase 300 anos a famosa obra de Varése, «Ionization»); «Selva Spirituale», de 1683, foi composta para o instrumento de cordas turco zarib, oito violinos, 12 trompas e *aplausi* (seis músicos que usavam as mãos como instrumento de percussão); em «La Proserpina», contava com um coro de 10 crianças, 10 percussionistas e solo de rabãb (instrumento de cordas persa). Mas a mais extraordinária descoberta foi uma série de composições escritas para um dos instrumentos criados por Bartolomeu Cristofori (o piano forte) e intitulada «Extravaganzas Sonnoras Per Gravicembalo Col Piano Forte», datada de 1730-1735, em que Freschi dispunha ao lado da partitura uma extensa lista de utensílios de cozinha (garfos, facas, colheres, pratos de cerâmica, copos, tachos de metal, etc.) disposta em esquemas gráficos, que mostrava a sua disposição ao longo do interior do piano, com indicações precisas quanto à sua utilização. O intérprete, segundo Freschi, utilizaria duas baquetas de *timpani* para percutir as cordas do instrumento, utilizando o pé direito para pressionar o pedal de sustém do gravicembalo, produzindo sons extravagantes e harmoniosos...

Estas partituras continham ainda

ritmos irregulares e alternados (figuras de três, cinco e sete notas dispostas em compassos que alternavam de métrica com uma frequência espantosa), bem como escalas octatónicas e séries que viriam mais tarde a ser utilizadas por Messiaen ou Bartók, mas desconhecidas na altura.
Nestrovski imediatamente se deu conta da importância de tão bizarra descoberta (o prenúncio do piano preparado de Cage...) e imediatamente preparou um ensaio que viria a publicar no «Journal Perpectives of New Music», em Setembro de 1997 surpreendendo compositores e musicólogos pelo genial visionário que se lhes apresentava ser Giovanni Freschi.
As suas composições, além de revolucionárias, eram escritas meticulosamente, utilizando expedientes da notação tradicional mescladas com símbolos de sua invenção, sempre acompanhados de longas notas explicativas, bem como esquemas gráficos de uma imponente beleza e exactidão.
Esteticamente, as suas peças eram de uma beleza só comparável a obras de mestres como Orlando di Lasso, Gesualdo ou Gabrieli, tendo uma facilidade inusitada em criar belíssimas melodias aliadas a exóticos ritmos e extravagantes timbres alcançados pela utilização de invulgar instrumentação ou pelo uso anormal de novas técnicas por ele criadas.
Durante 1998, vários foram os intérpretes interessados em estudar e interpretar as suas obras. Entre eles contam-se Irvini Arditti, Pierre Ives Artaud, as Percussões de Estrasburgo e René Clemencic, dando origem a gravações agora publicadas em CD pela editora Col Legno.
A verdadeira importância deste compositor para a História da Música só o tempo o dirá, mas o seu lugar como revolucionário e visionário, esse parece já enraizado na memória de todos os que se deixaram contagiar por tão poderosa sensibilidade, beleza, lirismo, rigor científico, humor e, acima de tudo, uma antecipação verneana do que de melhor se viria a produzir no final do nosso século.

*NOTA: este é o primeiro de uma série de dois artigos sobre a vida e a obra de Giovanni Freschi. No segundo, vamos tentar dar um retrato do panorama sociocultural em que se desenrolou a obra deste compositor, bem como uma amostragem psicanalítica do seu carácter como homem.*



## Harmonia 76

**«Tracks & Traces»**
[CD Sony, 1997]

Os habituais seguidores de Brian Eno, entre os quais me incluo, aguardavam com particular expectativa a materialização sonora da notícia que falava de um misterioso disco gravado na Alemanha na segunda metade dos anos 70, com o grupo germânico Harmonia. Foi uma altura particularmente criativa e prolífera na sua carreira: a fase em que acompanhou Bowie em Berlim para gravar «Low» e «Heroes», o período em que gravou com os Cluster (que afinal são os Harmonia subtraídos de Michael Rother) e ainda o momento em que a sua carreira a solo vivia momentos excepcionais, dividido entre os restos da pop e a procura de um novo idioma musical que expressasse as suas ideias. Afinal, esta história de «discos perdidos», salvo raríssimas excepções, tem mais a ver com um certo sentido de negócio que as editoras vão farejando, do que, propriamente, com a sua qualidade musical intrínseca. Quem estava à espera da continuação (ou melhor, da antecipação, já que estas gravações são cronologicamente anteriores) do magnífico «Cluster &

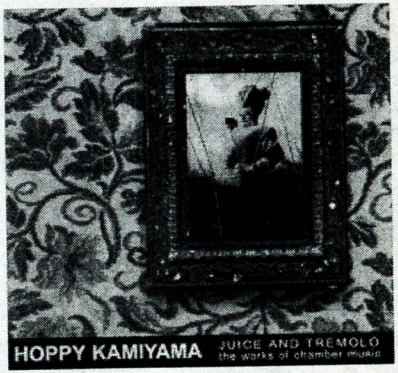
Eno», ficará desiludido. Aliás, Michael Rother nunca me convenceu: sempre foi um elemento dissonante na estrutura compacta do duo musical Cluster, movendo-se em áreas mais afins da chamada «música para elevadores» e pouco contribuindo para criar novas alternativas no chamado rock alemão dos anos 70. E, o que é pior, é que parece ser a guitarra açucarada e delicodoce de Rother que comanda os temas, ou pelo menos parece contagiar negativamente os restantes membros, Eno incluído. As coisas nem começam mal, Eno até compõe uma canção («Luneburg Heath») relativamente aceitável, mas vai-se caindo gradualmente na monotonia e no conformismo. Ou seja, «Tracks & Traces» não tem a dimensão da intemporalidade: provavelmente, seria um disco interessante (não mais do que isso) em 1976; 23 anos depois, soa irremediavelmente a datado: veio muita gente nos anos seguintes fazer coisas bem mais interessantes do que esta. Claro que pode haver algum sentido de injustiça nestas comparações, mas a política de reedições sujeita-se a este tipo de confrontos e, como em quase tudo na vida, o tempo é um juíz infalível.
E depois começam a notar-se os defeitos: pouca inspiração de ideias, temas excessivamente longos, indefinição melódica e processual e aquele irritante Rother com a sua «E-Guitar» enchendo todas as espiras para nosso desespero. Aliás, e em jeito de conclusão, não foi por acaso que «Tracks & Traces» ficou tantos anos na prateleira. Por mim poderia lá ter continuado indefinidamente.

**[JS]**

## Hoppy Kamiyama

**«Juice And Tremolo»**
[CD Sonore, 1998]

A música pop, de popular — que agrada ao povo; feita para o povo; que goza do favor público —, tem por base a ideia de popularidade, ou seja, a qualidade de algo que busca as simpatias do povo. Esta busca pressupõe, musicalmente falando, que se utilizem elementos reconhecíveis pelo povo; elementos que ajudem a enquadrar os sons em padrões de empatia. Dentro deste sistema pop existe uma linha nos extremos, na qual está, de um lado a cópia e a repetição sistemática de fórmulas já usadas e de eficácia comprovada e, do outro, a descoberta e estabelecimento de novas soluções.
Assim, a música pop não significa obrigatoriamente entrega ao não musical (se bem que ajuda), mas pode




ser a destilação de ideias vindas de todas as direcções da criação, em formas generalistas.
Hoppy Kamiyama é um músico japonês, teclista e produtor, que se demarcou das grandes multinacionais por achar que um trabalho estimulante era incompatível com o funcionamento destas. Criou a sua própria editora, a God Mountain, e o seu estúdio.
Kamiyama participa em várias bandas (Fomoflo, Pugs, Optical 8), todas com um pop/rock de qualidade, com ideias e sons originais, rigorosos na composição e na execução. Parte de uma corrente formal que passa por Nova Iorque, Bélgica e Holanda; Kamiyama é a face japonesa desta música.
«Juice And Tremolo» apresenta uma

série de composições para quarteto de cordas, uma para piano solo, um tema dos Optical 8 e quatro composições para anúncios de televisão. Esta junção numa obra de formas com tão diferentes conotações — o quarteto de cordas e a música de comerciais — divididas entre si pelo pós-rock dos Optical 8, mais do que uma montra do trabalho de Kamiyama revela uma atitude musical competente e trabalhadora.

**[GF]**

## Kaffe Matthews

**«CD Ann»**
[CD Annette Works, 1997]

**«CD Bea»**
[CD Annette Works, 1998]

Sendo Kaffe Matthews inglesa, não podemos deixar de recordar um outro tocador de violino das ilhas britânicas que tinha por costume e característica «mascarar» o som do seu instrumento com toneladas de electrónica, coisa que, curiosamente, hoje em dia faz menos: Phil Wachsmann. A grande diferença entre eles é que o último é, acima de tudo e de qualquer modo, um violinista, e Kaffe utiliza o violino apenas para disparar as suas máquinas, raramente sendo possível reconhecer a sonoridade original desse cordofone. Dito isto, aponte-se o primeiro interesse que podemos encontrar nestes dois discos: o de ser uma música não-instrumental, no sentido em que rompe com a tradição ocidental da música concebida segundo a linguagem e a carga histórica de cada família de instrumentos. Outros o estão a fazer: depois de se ter apresentado como guitarrista, Jim O'Rourke, p. ex., optou em determinado momento por tocar a guitarra como se não o fosse e tem-na substituído frequentes vezes por instrumentos (o órgão, a sanfona, o piano, o violino, entre outros) que claramente não domina mas lhe servem para o que é prioritário nas alas criativas da presente década: criar sons «extensivos», ou seja, que já pouco têm a ver com as identidades respectivas dos referidos órgão, piano, sanfona ou violino.
Segundo interesse: o facto de esta ser uma música irremediavelmente ao vivo, impossível de reproduzir em estúdio. Kaffe Matthews faz uso do imediatismo criativo das situações «live», sempre em espaços intimistas, como galerias de arte ou bares, e aproveita ao máximo as características arquitectónicas dos locais onde actua e grava e até o som ambiente, distribuindo microfones pelas salas, de

tal forma que os ruídos produzidos pelo público são por si recuperados e introduzidos na matéria musical. Apesar de bastante codificada (Matthews tem uma abordagem dos samplers, dos sintetizadores e da informática muito definida e que dificilmente vemos alterada, mesmo quando seria desejável e bem-vinda alguma mudança), a sua postura tem a frescura que imputamos aos violinistas improvisadores, apesar de poucos elos haver entre ela e gente como Wachsmann, Phil Durrant ou Carlos Zíngaro, para só apontarmos os que utilizam electrónica. Nem sei, de resto, se será legítimo chamar a este tipo de trabalho improvisação (como se sabe, o facto de se improvisar não obriga

necessariamente a que uma música seja entendida como improvisada): Kaffe Matthews tem maiores ligações com as cenas ambiental, techno e electrónica do país de Sua Majestade do que com a chamada «escola da improvisação britânica». O que nos leva para o terceiro interesse: as coordenadas daquilo que se ouve nestes registos quebram com hábitos instalados e põem na liça questões antes estranhas aos cultores da «composição imediata», trazendo referências, influências, sons e estruturas de domínios antes totalmente alheios. É a isto que damos o nome de renovação, coisa que, contra tudo e contra todos, ainda vai sendo possível. A autora de «CD Ann» e «CD Bea» não será especialmente genial (antes pelo contrário: há coisas, aqui, de que não gosto ou gosto menos), mas é o tipo de artista que faz falta por estes dias, uma experimentadora...

**[REP]**

## Keiji Haino, Greg Cohen & Joey Baron

**«An Unclear Trial: More Than This»**

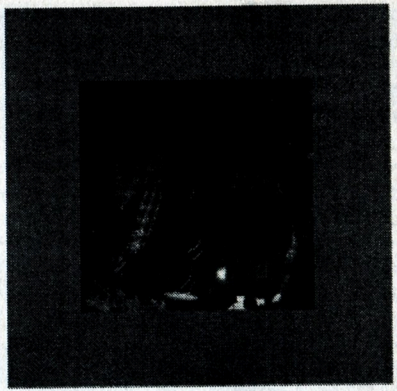
[CD Avant, 1998]

## Fushitsucha

**«Withdrawe, This Sable Disclosure Ere Devot'd»**

[CD Les Disques Victo, 1998]

Se há coisa que nunca compreendi muito bem, foram as razões que levaram ao quase endeusamento de Keiji Haino, uma das versões mais estranhas da figura do «guitar hero» a que tenho assistido, e para mais em território da música experimental. Guitarrista de «noise music» e música ambiental/psicadélica (para além de vocalista, percussionista, sanfonista, pelo que já lhe ouvi), sempre desconfiei de que os muros de «feedback» e distorção e as paisagens de harmónicos dos seus discos a solo ou à frente dos Fushitsucha escondiam qualidades que, pelo menos, mereceriam alguma dúvida. Não que algumas das coisas que tem feito me desagradassem; apenas me pareceram inconsistentes e sem grande consequência. A audição de «An Unclear Trial: More Than This» confirmou as minhas piores suspeitas: a tocar uma guitarra acústica ou semi-eléctrica, a seco, sem efeitos, e ainda



por cima blues, a mais simples e «guitarrística» das estruturas musicais, Keiji Haino revela ser mais pobre até do que eu julgava. Nem mesmo a dupla Greg Cohen/Joey Baron, a máquina rítmica dos Masada de John Zorn, contribui para salvar o álbum da banalidade, para não falar mesmo de mediocridade.

Já o disco de título presunçoso lançado pela Victo nos mostrou uns Fushitsusha menos sobrenaturais no seu free rock do que nos demais registos que lhes conheço, e isso porque foi gravado ao vivo no Festival de Musique Actuelle de Victoriaville. O concerto é sempre a melhor das provas para se saber, de facto, o que vale realmente um músico. O curioso, no entanto, é que, se musicalmente Haino tem nestes títulos

as suas melhores denúncias, fica patente neles também a sua grande virtude, aquela que explica todos os equívocos gerados em torno do seu nome e o sucesso mundial que conseguiu: sabe criar atmosferas envolventes e, bem mais do que isso, tem o dote de desenvolver rituais sonoros que apelam directamente a quem assiste pelo lado mais visceral e o levam a aderir numa espécie de empatia física. Reconheço-lhe esse mérito, mas para mim não chega (para além de não me agradar que uma música tenha de recorrer a tais primarismos para alcançar os seus objectivos). Falta o resto e o resto é quase tudo.

**[REP]**

## Lauren Newton & Joëlle Léandre

**«18 Colors»**

[CD, Leo 1998]

Tive uma espécie de suave felicidade quando, ao ouvir este disco, reparei que no seu pequeno livro anexo existe uma citação de Kandinsky onde se fala da «audição das cores». Não imaginam as vezes que procurei nas «Viagens de Gulliver» o momento em que o imperador convida Gulliver a ouvir o som das esferas. Falhei todas as

tentativas de tal maneira que agora não estou totalmente seguro de que esse acontecimento seja parte da obra de Jonathan Swift. É evidente que poderia ler o livro do princípio ao fim e resolveria facilmente a questão, mas há um certo prazer em manter-me nesta dúvida inocente que, pelos vistos, tem mais poder do que a necessidade de descobrir ou somente adquirir a utilidade de uma certeza. Observei atentamente as 18 cores que são os títulos das composições deste trabalho musical. Existe um profundo conceito de rigidez formulária, ultra-leve pelo tipo de relacionamento que as denominações escolhidas incitam.
O metalizante, o inox, os oxidantes, o alumínio, fundidos com personagens ou coisas que melhor preenchem a simbologia do nosso quotidiano repleto de «ecografias». Desta maneira, volta-se a ganhar alguma esperança na nova e livre alquimia das suas propostas, avisos do completo esgotamento num período pós-industrial, sem sentido, em que a impossibilidade de retorno à natureza faz com que, de uma maneira brutal, se ridicularize ou se apele ridiculamente ao sentimento de perda da formalidade obliterada das cores simples. Quando Kandinsky deslocou a visão sobre a finalidade da cor, permitindo que a mesma pudesse exprimir o que não era simplesmente visível, antecipou esta rude alteração e salvou-a dos abusos e da manipulação de toda a produção em série. Nem «o som das esferas» é capaz de qualquer ajuda quando hoje a cor sai simplesmente de uma máquina cibernética que, depois de a «ler» e decompor nas suas partes constituintes, em segundos, fabrica as quantidades que quisermos de uma matéria/cor absolutamente igual à amostra. Por isso cores/títulos como «Cicciolina Pink», «Orange Comet Steel», «Cyanide Blue Charm» ou «Firey Chromoxide Green» pertencem a outro mundo de apreensão colorística que combate habilmente o fabrico apressado, a produção maciçamente industrial, a reprodução instantânea e

automática, as memórias guardadas em máquina e, também, outras formas de substituição/destruição do mundo cromático. Em paralelo com o ambiente, o grau de desagregação eco-colorística das sociedades pós-industriais é dramático e tão grave como noutras tantas situações de grande destruição e poluição.
Esta música procura estabelecer uma nova desordem para todas as cores perdidas das suas origens iniciais, e então, sujeitas à mais descarada e oportunista exploração. Tenta estabelecer um novo espaço para a sua sobrevivência, um parque natural cromático, que apesar das proximidades dos perigos da sua permanente aniquilação para usos indevidos e dramaticamente pobres de imaginação, é no mínimo uma tarefa do tipo Greenpeace, apesar de se saber dos limites e defeitos destas formas de agiotagem anti-... «18 Colors».
Fiquei diante de um trabalho para voz e contrabaixo que presta atenção a esse lado enigmático do som das cores que Jonathan Swift e Kandinsky, entre muitos, sentiram e perceberam há muitos anos, entre a variedade dos imensos estímulos geradores de imaginação que surgiram desse encontro profundamente sensorial.

**[IM]**



## Malcolm Goldstein

**«The Seasons: Vermont»**
([CD XI, 1998]

## Ivo Perelman & C.T. String Quartet

**«The Alexander Suite»**
[CD Leo, 1998]

## Dominic Duval & C.T. String Quartet

**«The Navigator»**
[CD Leo, 1998]

Fala-se pouco do gosto que Charlie Parker tinha pela moderna música erudita (Stravinsky, Hindemith, Bartok, Schoenberg) e, de um modo geral, pelas formações de câmara e pelo género sinfónico. No fim da sua vida, o malogrado saxofonista pretendia mesmo largar tudo, partir para Paris e estudar música «clássica» no Conservatório, com o fito de iniciar uma actividade de composição nessa área. E no entanto, quando teve acesso a orquestras de cordas foi por um jazz de salão, temerosamente próximo do que na altura seria o «easy listening», que acabou por optar. Gostos não se discutem, como se costuma dizer, e a verdade é que o facto de se apreciar a «Grande Arte» não implica que se

ignorem outros fascínios: Parker, por exemplo, adorava country & western, cantores românticos pirosos, concursos televisivos popularuchos e «soap operas». Seja como for, episódios como este puseram sempre em dúvida o papel do violino no jazz e, mais tarde, na música improvisada. Improvisadores «hardcore» como Alexander Schlippenbach e Peter Brötzmann nunca esconderam, aliás, a sua desconfiança relativamente às cordas de arco. Muita água passou por debaixo da ponte desde que Stuff Smith se destacou nas hostes do jazz e Leroy Jenkins consagrou a importância do violinista fora dos contextos «académicos», mas ainda são de registar quaisquer ocorrências em que o violino está na origem, no centro ou

na «frente» de uma nova situação musical.
É esse o caso de «The Seasons: Vermont», do violinista, compositor e improvisador Malcolm Goldstein, vindo da música experimental americana e conhecido intérprete de John Cage. O conteúdo do disco não é novo, mas permaneceu inédito neste suporte até agora: as gravações ao vivo datam de 1983 e abordam o tema das «quatro estações», aquele precisamente que inspirou Vivaldi. A coincidência de propósitos termina aí: o violino e instrumentos acústicos como o oboé, o corne inglês, os saxofones tenor, soprano e baixo, o acordeão e a percussão, a que se acrescentam a guitarra eléctrica e o vibrafone, interagem com uma banda magnética que contém elementos sonoros distintivos de cada uma das estações climáticas vividas na cidade de Vermont, Canadá, onde o músico vive. Temos aqui um exemplo da (agora) tão requirida improvisação estrutural — a única linha condutora dos eventos que ouvimos, para além dos materiais contidos nas fitas, é dada pelos esboços distribuídos pelos intérpretes, a maior parte dos quais sem recurso à notação convencional. E para que não restem dúvidas quanto ao protagonismo, tanto ao nível tímbrico quanto conceptual, do violino, o

quinto e último tema do CD é um solo desse cordofone, mais um com a palavra «soundings» no título. A exploração sonora é sempre uma motivação em todo o percurso de Goldstein.
Outro exemplo a apontar é «The Alexander Suite», de Ivo Perelman com o C.T. String Quartet (C.T. de Cecil Taylor, esclareça-se, em homenagem ao revolucionário pianista). Líder da sessão e saxofonista tenor (também violoncelista, como ouvimos em «Strings», com Joe Morris, o que nos esclarece deveras), Perelman é indubitavelmente o solista, remetendo-se este invulgar quarteto de cordas em que um contrabaixo toma o lugar do segundo violino para uma posição de acompanhamento. Ainda assim, Dominic Duval, Tomas Ulrich, Jason Hwang e Ron Lawrence não se limitam a fornecer as bases sobre as quais ele vai discorrer: há entrosamento entre todos, tanto que por vezes não é fácil distinguir o saxofone do magma de sons criado colectivamente, e como se tal não bastasse estes quatro executantes fazem questão em lembrar a cada passo que o eixo da música tocada depende dos seus instrumentos. É, de qualquer modo, em «The Navigator», com o contrabaixista, Duval, a conduzir, que o agrupamento de cordas ganha toda a sua expressão, fazendo maravilhas na melhor tradição do pós-free jazz. A reconciliação com o violino (e a viola — atenção a «Solo For Viola» —, o violoncelo...) na música improvisada é, pelos vistos, definitiva.

**[REP]**

## Pole

**«CD 1»**
[CD Kiff, 1998]

Tudo praticamente se reduz ao imenso azul-escuro da capa. Na contracapa, fala-se timidamente em letras pretas de um tal Stefan Betke, autor e compositor de nove temas, designados por uma simples palavra. Dificilmente se poderia ser mais discreto e enigmático.
Se o maravilhoso disco «Pholcus», dos Tone Rec, constituía a entrada do designado pós-rock na idade da poesia ruidosa e experimental, este disco dos Pole é capaz de fazer o mesmo com o dub. Trata-se de uma colecção elegantíssima de ruídos, estalidos, cliques e pequenas oscilações, subtis mudanças de ritmo e de timbre, entrelaçados com um ritmo discreto, mas obsessivo, com a electrónica a simular a cadência usualmente ditada pelas linhas da guitarra-baixo. Ou muito me engano, ou estamos de facto em presença de qualquer coisa de absolutamente novo, no mesmo sentido em que tal se poderia dizer do disco dos Tone Rec. Percorrendo um campo menos hermético, Betke desconstrói as sugestões de melodia que a cada momento parecem invadir os temas, através da insistente interferência de todo o tipo de ruídos de fundo. O sentido da novidade está nesta combinação, já que nem o dub, nem a insistência em ruídos de fundo, trazem em si mesmos a marca da novidade. O mais notável é que todo o registo aguente, de uma forma tão imperturbável quanto firme, os cinquenta e tal minutos que duram a sua audição, sem um único momento de fraqueza ou de menor qualidade. Mais ainda, não só há um esforço brilhantemente conseguido para evitar a monotonia que advém de um boa ideia que depois se repete até à exaustão, como a cada nova audição (e confesso que têm sido muitas nos últimos tempos) se descobrem novas pistas e pequenos sinais absolutamente admiráveis.
Não se deixem fiar pelas aparências: o nome do disco é pouco atractivo e o autor é totalmente desconhecido. Mas a música que se ouve pertence ao pequeno número das eleitas. Se este ano houver outro disco tão bom como este, a colheita será francamente frutuosa.

**[JS]**

## Pullman

**«Turnstyles & Junkpiles»**
[CD Thrill Jockey, 1998]

Para os apreciadores das andanças de Chicago, não necessariamente do chamado pós-rock, só a ideia de juntar numa rodela digital os talentos de Chris Brokaw (Come), Curtis Harvey (Rex, Him), Bundy K. Brown (Directions In Music e ex-Tortoise) e Doug McCombs (Tortoise, Eleventh Dream Day), já provocaria a alegria nos sonhos de muitos. É bom saber que ainda há sonhos que se concretizam.
«Turnstyles & Junkpiles» é essencialmente um disco acústico, homogéneo e extremamente harmonioso, não reflectindo a heterogeneidade dos elementos que o compõem. Desses elementos, eu diria que o som dos Pullman se aproxima mais dos Directions In Music. Dentro do conjunto há espaço para os pequenos interlúdios a solo de Doug McCombs em «Fullerton» (soa a David Grubbs) e de Bundy K. Brown em «Sunday Morning Traffic». Há ainda espaço para um convidado, David Pajo (Aerial M, ex-Tortoise), que em «Gravenhurst» contribui para um dos temas mais conseguidos do disco. O resto é composto por um grupo de amigos, pacatamente reunidos em casa, numa roda de guitarras acústicas. A

fotografia do CD é elucidativa do ambiente sereno vivido durante as gravações. «Barefoot», «Lyasnya» e «Two Parts» são três temas que me apeteceu destacar quando estava a ouvir o disco e a escrever a crítica. Em «Turnstyles & Junkpiles», estamos na presença de algumas das mais bonitas melodias de 1998.
Elitismos à parte e antes que isto resvale para o piroso, este é um disco ao alcance de todos, sem truques na manga e sem artificialismos de espécie alguma. Para quem gosta da simplicidade da guitarra, é uma prenda tão saborosa como por exemplo a recente compilação de Carlos Paredes, ou a reedição das pérolas dos anos 60-70 de John Fahey. A tradição às portas do novo milénio.

**[VD]**

## Steamboat Switzerland

**«Live»**
[CD Unit, 1998]

## Elliott Sharp - Tectonics

**«Field & Stream»**
[CD Knitting Factory, 1998]

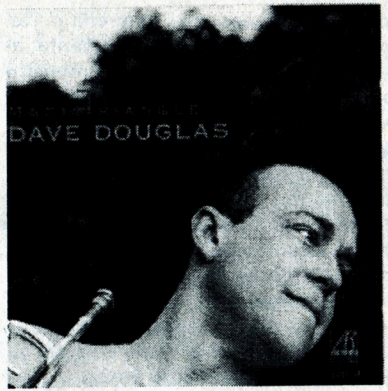
## Dave Douglas

**«Magic Triangle»**
[CD Arabesque, 1998]

Diga-se o que se disser, a maior parte da improvisação é idiomática. Testemunham-no, em áreas distintas, estes três discos. O do trio Steamboat Switzerland é, de resto, bastante esclarecedor, na medida em que revitaliza a sonoridade-tipo do órgão Hammond, particularmente em voga nos anos 70, pegando no vocabulário então utilizado (lembramo-nos do melhor e do pior do rock progressivo, dos This Heat iniciais aos Emerson, Lake & Palmer, passando pelos Jethro Tull de «A Passion Play» e «Thick As a Brick») para o pôr totalmente do avesso, destruindo-o por dentro e reconstruindo com os mesmos materiais uma nova música. O idioma-base de «Live» é, bem entendido, o rock, mas depressa as situações rítmicas binárias e altamente

sincopadas dão lugar a surpreendentes derivas microtonais que só não são comparáveis com os «drones» do ambientalismo ou da música minimal e pós-industrial porque tal não permite a extrema organicidade dos timbres próprios do instrumento que aqui conduz as operações, tocado por Dominik Blum (que também utiliza um velho sintetizador analógico, o Korg MS 20). E se, a partir de determinada altura dos acontecimentos, a música flui livremente, nem assim podemos afirmar que a ausência de idioma acaba por a definir: apesar de tudo, é o que se pode fazer com uma tipologia da música em particular que dá razão de ser ao grupo (complementado pelos também suiços Marino Pilakas no baixo e Lucas Niggli na bateria, com o conhecido Stephan Wittwer, guitarrista

improvisador, na produção) e ao CD que acabo, mais uma vez, de escutar.
Noutra área, o mesmo sucede com os Tectonics de Elliott Sharp. Filialmente, o álbum «Field & Stream» é um belíssimo produto da estética techno, vertente experimental, e um dos mais apreciáveis daquele nova-iorquino que se desdobra entre o baixo/guitarra de dois braços, a «lap steel», os saxofones tenor e soprano, o clarinete baixo, o computador, o sampler e uma série de instrumentos por ele inventados, como o slab ou o pantar. O interessante, aqui, é que se as batidas convidam à dança, as situações musicais são de uma riqueza fulgurante. Tendo em conta, até, que Sharp tem por defeito repetir ideias e fórmulas, este novo título marca a diferença que tanto se ansiava. É óbvio que, às tantas, dificilmente podemos entender a presente colecção de temas fundamentalmente electrónicos como simples techno ou drum'n'bass, mas as coordenadas do género lá estão, intocadas e omni-presentes, não obstante os tratamentos de polé a que são submetidas.
Mais uma vez, é o que se passa igualmente com o americano Dave Douglas em «Magic Triangle», um trompetista usualmente disposto a atravessar fronteiras que, por vezes (em «Stargazer», p. ex., o seu tributo a Wayne Shorter), sente a desvastante




necessidade de voltar aos padrões harmónicos do jazz e, em particular, do bop. Ou melhor: do bop em transição para o free, como se torna evidente pela audição do quarteto sem piano que reuniu para este efeito.
«Regressos» (as aspas justificam-se: Douglas, na verdade, nunca se afastou demasiado do chamado «jazz-jazz») como este são, aliás, curiosos, na medida até em que a tónica jazzística não parece natural, mas uma representação, como no «fake jazz» da década passada. Este disco será mais uma declaração de paixão por uma música do que outra coisa, o que se comprova com as ocasionais referências camerísticas ou aos folclores europeus nas composições e improvisações do seu autor. O idioma, neste companheiro de lides de Zorn, não parece ser um apriorismo, mas... uma personagem. Sabemos que a «máscara» do jazz acabou por ficar colada ao rosto de John Lurie e é de supor que o mesmo venha a acontecer com Dave Douglas, mas até lá a estratégia idiomática deste tem a interessante nuance que ficou assinalada.

**[REP]**

## Teiji Ito

**«King Ubu»**
[CD Tzadik, 1998]

Se Teiji Ito parece ser mais uma descoberta de John Zorn no Japão, a teoria cai imediatamente por terra quando, ao lermos a sua biografia, constatamos de imediato que, embora nascido no país do sol nascente, viveu nos Estados Unidos desde os seis anos. Este dado, aparentemente insignificante, desempenha, no entanto, um papel decisivo quando se analisa o conteúdo de «King Ubu». Desconhecia inteiramente o seu percurso musical, apesar de ter ganho uma sólida reputação nos meios mais avançados de Nova Iorque. Com 63 anos de idade, Ito é uma síntese de várias culturas e propósitos. Na sua

adolescência, aprendeu jazz e flamenco e interessou-se pelas músicas étnicas, em particular tudo o que se relacionava com a percussão. Foi obviamente mantendo uma forte ligação cultural com o seu Japão natal, ao mesmo tempo que consolidava uma extensa e variada produção musical para teatro, dança e cinema, com especial destaque para as suas colaborações regulares com a cineasta experimental Maya Deren. Tudo isto é patente em «King Ubu» que, em boa hora, a Tzadik agora editou. Trata-se, antes de mais, de um disco de percussão, já que essa é a especialidade de Ito. Mas dizer isto é pouco: os instrumentos de percussão são estranhos e variados (alguns caberiam mesmo na categoria dos instrumentos exóticos, mas o seu domínio é apenas uma pequena parte da gama de recursos que apresenta: a lista de instrumentos que o compositor toca ascende a trinta e um, indo dos saxofones às guitarras acústicas e eléctricas, do órgão ao ukulele. E, no entanto, a sua polivalência instrumental é apenas um dos seus méritos: o que ressalta acima de tudo é um fabuloso conjunto de composições, densas, intensas e variadas, que por vezes se aproximam do trabalho vocal e percutivo de Ramuntcho Matta e outras deslizam para o universo de instrumentos infantis de Pascal Comelade, embora se situe num plano claramente superior. Um disco surpreendente, desconcertante mesmo, absolutamente inclassificável, capaz de, ao longo dos seus vinte e três temas, variar de estilo com uma facilidade impressionante, do western à música de cabaret, da pura improvisação com composições aparentemente desgarradas e pouco trabalhadas, devido à exiguidade de meios e de processos utilizados, mas que no fundo se revelam de uma profunda complexidade e de uma estimulante criatividade. E, mais do que tudo, condimentadas por uma notável dose de humor, com destaque para uma impagável «Teiji's Song», na qual Ito canta em tom de semi-falsete. Referência incontornável do ano em curso, «King Ubu» é, sem dúvida, um dos melhores discos de sempre do breve mas intenso percurso da Tzadik. E, se tivermos em linha de conta, a importância desempenhada pela editora nova-iorquina nos últimos anos, facilmente se aperceberão da consideração que este disco me merece.

**[JS]**

## Willem Breuker Kollektief

**«Kurt Weill»**

[CD Bvhaast, 1998]

Desde que, em meados dos anos 80, a colectânea «Lost in the Stars» juntava uma série de estrelas da música pop como Lou Reed, Tom Waits, Stan Ridgway e Richard Butler para interpretar velhos temas de Kurt Weill, a visibilidade do compositor alemão cresceu imenso. É certo que a natureza da sua obra e até todas as atribulações da sua vida, o exílio nos Estados Unidos incluídos, contribuíram para esse incremento. O veterano Willem Breuker não pode ser incluído nesta vaga de revivalismo, porque o seu interesse pela obra de Weill remonta aos anos 60, tendo sido um dos seus introdutores. Neste disco, optou por uma selecção inteligente, misturando velhos *standards* compostos nos anos 20, no período em que colabo-

rou activamente com Brecht, até à igualmente popular colaboração com Ira Gershwin na década de 40, passando por peças menos conhecidas, embora igualmente interessantes, como «Maria Galante» (1934), com textos de Jacques Déval, e «Aggie's Song» (1936), de Johnny Johnson. A opção de Breuker é relativamente conservadora na abordagem dos diferentes temas, pelo menos se tivermos em conta a radical, embora caótica, revisão de Weill operada há uns anos pelos Young Gods. Apostando numa explícita ligação entre os sopros e as cordas, recria-se o ambiente semi-libertino de cabaré tão caro ao universo do compositor germânico. O grande trunfo é a presença da cantora Loes Luca. Colaboradora habitual de Breuker, apresenta um conjunto de interpretações de inegável garra e talento, com a sua voz cheia e ampla, que se sente tão à vontade na língua alemã quanto na francesa.
Na obra extremamente coerente de Willem Breuker, não há espaço para grandes surpresas. O seu disco evocativo de Kurt Weill também não foge à norma e recria os seus temas sem grandes inovações. Só que o faz com tal competên-cia, sabedoria e bom gosto, que torna esta proposta em algo de absolutamente irrecusável.

**[JS]**

## Wunder

**s/t**

## Senking

**s/t**

**[ambos CD Karaoke Kalk, 1998]**

Mais uma pequena mancha editorial que sobressai no panorama — posso dizê-lo? — mundial. Assente em apenas duas edições, conta já com duas pequenas obras-primas. Se for excesso de optimismo logo se verá, por enquanto temos o que está à nossa frente: dois projectos de pendor experimental, caseiro, respirando domínio exemplar na arte de bem aproveitar as caixas electrónicas. Cada um à sua maneira.
Wunder é, tal como o nome e a capa indicam, um maravilhoso quadro em tons retro, *easy-listening*, pintado com estilos futuristas. Uma delicodoce viagem contraditória pelas recordações — via sampler — das canções da rádio. Kruder & Dorfmeister sem qualquer intenção em vender milhões, ou Stock, Hausen & Walkman sem o hardcore digital. Se a primavera chegar mais cedo, eis a banda sonora ideal para ver o pôr-do-sol.
Senking afunda-se, deixando-nos desamparados depois de Wunder. Mais uma vez o nome e a capa dizem-nos

que o que se passa por aqui encontra-se a milhas de profundidade. Registos de baixa frequência, dinâmicos, rítmicos, com vontade de emergir. Longe do *techno* Chain Reaction, tem por vezes a mesma simpatia pela densidade dos sons, pela pesquisa e descoberta de novas amplitudes audíveis. Claro, certeiro, sem grandes simulações ou devaneios, espero a proposta de Senking para os 20 minutos da Rastermusic para poder confirmar estilos e tendências. E enquanto não sai mais um Monolake, Tone Rec e Pole, fico-me lá por baixo.

**[PeS]**

## Pedro Ivo Arriegas <sampler>

**~~Sandoz~~**

«(In Dub) Chant To Jah» [CD Touch, 1998]

Richard H. Kirk conduz a electrónica, o *sampling* e o experimentalismo que se lhe reconhece por inebriantes caminhos pejados de eco e reverberação, em mais um meritório e justificado reconhecimento à influência contemporânea do dub.

**~~Godspeed You Black Emperor!~~**

«f#g#∞» [CD Kranky, 1998]

Histórias de vivências solitárias, na imponência das planícies austeras ou nas multidões das metrópoles congestionadas. Faces da América do Norte contadas em música de viagem para grandes espaços entrecortados por fugazes explosões citadinas. Não ouvir é ficar inapelavelmente mais pobre.

**~~André Popp & His Orchestra~~**

«Delirium In Hi-Fi» [CD Basta, 1996]

No adequadamente subintitulado «Adventures in Sound», oiçamos as artesanais, por vezes hilariantes, mas decerto seminais manipulações de fitas magnéticas, na elaboração de um *easy-listening* oblíquo, apartado do xarope costumeiro. Se já outrora vivíamos na expectativa do que o futuro nos reservava, importa hoje igualmente atender às preciosidades que ficaram pelo caminho, marginalizadas pela marcha comercial.

**~~Buddy & The Huddle~~**

«Music For A Still Undone Movie Maybe Called *Sutree*» [CD Glitterhouse, 1998]

Sem atingir a distorção registada na obra dos World Standard (ver Sampler anterior), é ainda assim um intenso retrato da América profunda, através de um olhar alienígena, desta vez oriundo da Alemanha. A realidade em versão romanceada por obra e graça do distanciamento geográfico.

**~~Sacred System~~**

«Nagual Site» [CD Wicklow, 1998]

Terceira página no diário de bordo desta nave com tripulantes de luxo, operando uma vez mais o cruzamento linguístico sob sábia moderação de B. Laswell. O subcontinente indiano aspergido por idiomas ocidentais, numa inspirada celebração do entendimento entre os povos.

## *contactos:*

Arabesque
10 W. 57th Street 5th Fl.
New York 10018
EUA

BvHaast
99 Prinseneiland
1013 LN Amsterdam
Holanda

FMP
POBox 100227
10562 Berlin
Alemanha

For 4 Ears
Steinechtweg 16
4452 Itingen
Suiça

Potlatch
BP 205
75921 Paris Cedex 19
França

Sonore
BP 94
33402 Talence Cedex
França

Sub Rosa
PO Box 800
1000 Brussels
Bélgica

Table Of The Elements
PO Box 5524
Atlanta, Georgia 31107
EUA

Thrill Jockey
PO Box 476794
Chicago Il 60647
EUA

Tzadik
61 E. 8th Street - Suite 6
New York - NY 10003
EUA

Victo
CP 460
Victoriaville
Québec G6P 6T3
Canada


**monitor**
Editores
Rui Eduardo Paes [REP]
Paulo Somsen [PS]

Colaboradores neste número
Pedro Ivo Arriegas [PIA]¶Vasco Durão [VD]¶Gonçalo Falcão [GF]
Ivo Martins [IM]¶Vitor Rua [VR]¶Pedro Santos [PeS]¶ Jorge Saraiva [JS]

**Contacto**¶ Apartado 21671, 1137-001 Lisboa
¶emonitor@esoterica.pt
**Assinaturas**¶ 12 números 2.000$00
em cheque ou vale postal, em nome de «Monitor», para despesas logísticas e de porte

Design: Ideia i Ida